Le problème des rapports de Miro et de la peinture au Québec durant les années quarante – vous me permettrez de réduire mon exposé à cette seule période – n'est pas un problème que l'on peut espérer résoudre par l'archive. Nous n'avons pas eu alors au Québec la chance d'avoir, ~~comme maintenant au~~ comme en Amérique, une grande exposition Miro, comme celle qu'organisa James Johnson Sweeney en 1941 au Musée d'art moderne de New York[1] ~~Je~~ ~~ou comme celle que nous aurons ici même au Musée~~. Je doute que l'on ait pu voir une seule oeuvre de Miro dans les galeries montréalaises à ce moment là. ~~durant les années quarante - période à laquelle on me pardonnera de limiter cet exposé~~. Rien d'équivalent à Montréal, ~~en tout cas~~, à la Galerie Pierre Matisse représentant Miro à New York à partir de 1932. Enfin l'absence de Miro à l'exposition <u>Art of our day</u>, organisée par la C.A.S. en mai 1939 n'augure rien de bon pour la présence de ses oeuvres ~~de Miro~~ dans les collections montréalaises de l'époque. On sait, en effet, que les oeuvres présentées à <u>Art of our day</u> avaient ~~provenaient~~ toutes été empruntées à des collectionneurs ~~collections~~ montréalais~~es~~. Des Modigliani, des Kandinsky, un Franz Marc avaient été présentés à cette exposition, mais pas de Miro (ni de Matisse, ni ~~même~~ de Picasso, faut-il le dire...)

C'est peut-être la raison pour laquelle Miro n'est pas mentionné dans les publications ou les écrits où l'on se serait attendu à le trouver. Ainsi, Maurice Gagnon ne le cite ni dans son livre <u>Sur un état actuel de la peinture canadienne</u>, ni - ce qui est plus surprenant - dans l'une ou l'autre éditions de ~~son second livre~~, <u>Peinture moderne</u>.

Dans sa conférence <u>Manières de goûter une oeuvre d'art</u>, Borduas parle bien de Cézanne, de Klee, de Dali, de Picasso dont il cite

un mot célèbre ("je ne cherche pas, je trouve"), mais ne mentionne pas Miro. Il n'en est même pas question dans Commentaires sur des mots courants, où, pourtant, Dali, Tanguy et Duchamp sont nommés à propos de l'"automatisme psychique".

Faudrait-il conclure de ces constations d'absence que Miro était un parfait inconnu de l'intelligentsia québécoise de l'époque ? Tout de même pas. Bien qu'il ait été moins souvent mentionné que Picasso, ~~Renoir~~ Matisse ou Klee, Miro n'était pas inconnu de nos peintres et de nos critiques des années quarante. Pour un, Alfred Pellan aurait vu à complèter l'information d'un chacun sur ce point. Maintenant que l'on commence à se représenter plus clairement sa vie tumultueuse à Paris avant la guerre, on sait qu'il était à l'affût de tout ce qu'il y avait d'art moderne ; que la vie de café à Montparnasse l'avait mis en contact avec des peintres comme Fernand Léger et Max Ernst. Même s'il déclarait, dans un interview à Vie des arts (vol. 20, no 80, automne 1975, p. 19) que "Braque, Matisse ou Miro ne venaient jamais au café,ou très rarement", il n'en connaissait pas moins leur peinture. Il ajoutait du même souffle, toujours dans ce même interview :

> J'ai vu la peinture surréaliste au moment où elle se faisait, j'ai connu des peintures surréalistes, mais j'ai été témoin de tout cela de l'extérieur, sans y participer.

Pellan connaissait la galerie Gradiva, rue de Seine, qui comme vous le savez était la galerie surréaliste par excellence sous la direction d'André Breton. Il avait visité la fameuse exposition surréa-

liste de la Galerie des Beaux Arts (janvier et février 1938) organisée par Breton et Eluard, sous la supervision de Duchamp et où Miro, entre autres - il y avait 60 artistes représentant 14 pays et 229 oeuvres au catalogue - avait un mannequin dans la fameuse "rue surréaliste" présentée à cette exposition.

Pellan avait même rencontré Miro. On peut même préciser où et quand. Après un séjour prolongé en Catalogne, Miro s'était finalement installé à Paris en 1936, dans un hotel de la rue Chaplain à Montparnasse, c'est-à-dire le quartier où ~~se tenai~~t Pellan habitait ~~à ce mom~~ent. C'est donc probablement là ~~à ce moment~~ que Pellan le rencontra, car l'année suivante Miro déménageait boulevard Blanqui. Entre temps Pellan avait fait un bref séjour à Québec. Ce "bref séjour" est d'ailleurs célèbre dans la petite histoire de l'art québécois, puis que c'est à ce moment où, encouragé par son père qui aurait bien aimé le voir revenir au pays, il postule un emploi comme professeur à l'Ecole des beaux-arts de Québec, où il avait fait ses études.

> On me demande de présenter des exemples de mes travaux. J'avais tout laissé à Paris. Je fis quelques peintures et même quelques sculptures. Le jury décida que j'étais trop moderne. On me demande quels étaient mes goûts en peinture. Quand je citai les noms de Léger, Matisse, Klee et Picasso, on me répondit qu'avec des idées pareilles, je ne pouvais être professeur. Mon père m'offrit aussitôt un billet pour Paris où j'allais rester jusqu'en 1940.

Du moins, telle est la manière dont Germain Lefebvre a rapporté les propos de Pellan. On aura remarqué que Miro n'est pas nommé parmi les peintres préférés de Pellan. Pourtant, il l'est dans la version Guy Robert de la même anecdote.

> Pendant l'interrogatoire, Pellan avoue candidement ses préférences : Utrillo, Matisse, Picasso, Miro, Braque, Le Corbusier, les amis Léger et Ernst...
> On se scandalise, on se formalise, on s'écrie : Pellan est perdu ! "Avec des idées semblables, vous ne pouvez pas enseigner ici".

Robert a probablement raison. Miro devait faire partie de la liste. Après tout, Pellan venait tout juste de le rencontrer. On aura noté la formule des examinateurs de Pellan:

Borduas se fera dire la même chose en 1948, après la publication de <u>Refus Global</u>. L'histoire se répète . Pellan ne fut donc pas engagé à l'Ecole des Beaux Arts de Québec - le nom de Miro ne l'avait pas aidé dans sa cause - et il repartait aussitôt pour Paris.

Il est difficile de mentionner Pellan et Miro sans penser du même coup à Jean Dallaire. On sait, ~~comment,~~ depuis que le Dr Paul Dumas l'a raconté, comment Dallaire rencontra Pellan à Paris, à la veille de la guerre. ~~en 1939.~~ Dallaire était venu à Paris à l'automne 1938 ~~précédent~~ et s'était inscrit aux Ateliers d'art sacré sous la direction de Maurice Denis. Son départ avait été rendu possible grâce à la générosité des dominicains d'Ottawa et en particulier ~~de celle~~ du père Georges-Henri Lévesque qui espérait le voir achever sa formation en France et travailler pour l'Eglise à son retour au Canada. (C'est la même raison qui avait amené Borduas au même endroit, dix ans plus tôt, mais grâce à des générosités sulpiciennes et particulièrement celles de Monsieur Olivier Maurault).

Dallaire s'était aussi inscrit, quelques mois après son arrivée, à l'Académie André Lhote et, sous ces deux "maîtres", Maurice Denis et Lhote il s'était ouvert à l'art moderne. Il était donc bien préparé pour sa visite, accompagné du Dr et de Madame Paul Dumas, à l'atelier de Pellan dont la peinture fit une très forte impression sur lui.

Plus insouciant que Pellan - ou moins chanceux que lui ? - Dallaire ne réussit pas à rentrer au Canada avant qu'il ne soit trop tard et, en tant que Canadien il se trouvait être un ressortis-

sant britanique et comme tel traité en ennemi par le gouvernement de Vichy. Il fut donc fait prisonnier et passa les quatre ans de la guerre dans un camp de prisonnier à Saint-Denis, près de Paris. Après sa libération en août 1944, il s'accorda une année de plus à Paris durant laquelle il travailla librement, sans être rattaché à aucune Académie. Ce fut une année fructueuse en découvertes de toute sorte. C'est peut-être déjà à cette époque qu'il rencontra Jean Lurçat qui devait avoir une telle influence sur son art par la suite.

OBSCURITÉ

□ Jean Dallaire
"Little cat", c. 1955
gouache 11½ x 8½
s.h.g.: "Dallaire"
Coll.: MBAC, Ottawa

// □ Joan Miro
Femme et oiseaux au clair de lune, 1949
Tate Gallery, Londres.

□ Jean Dallaire
Calcul solaire no 2, 1957
h.t. 48 x 36

□ Joan Miro
Nature morte au vieux soulier, 1937
Galerie Maeght

□ Jean Dallaire
Le petit fou, 1960
huile sur papier

De tous les peintres canadiens, c'est probablement Dallaire qui a été le plus directement marqué par Miro. La façon dont Dallaire traite la couleur avec des variations en valeurs, comme si quelques nuages passaient au dessus de son tableau au moment où il le peignait vient de Miro. On la retrouve dans une fameuse Nature morte à la vieille chaussure, H.I., 32 x 46po. Coll.: James Thrall Soby, New Canaan, Connecticut. de 1937 de Miro, (reproduite dans Le Surréalisme et la peinture d'André Breton, p. 55. Certains des tableaux de Dallaire font des emprunts encore plus directs aux formes de Miro, comme cette gouache intitulée (Little cat) Le petit chat ~~dont on ne connait pas la date~~ qui est probablement de 1955.

□ Leon BELLEFLEUR,
c. 1946-1950

// □ Paul KLEE
Reicher Hafen, 1938
Kunst Museum, Bâles

□ Leon Bellefleur
Le Poisson dans la ville ~~[illegible]~~, ~~1950~~ 1946
Coll.: MBAC.

~~// □ Miro~~
~~Escargot, femme, fleur, étoile, 1934~~
~~Fondation Miro, Barcelone.~~

On parle aussi souvent de l'influence de Miro sur Léon Bellefleur (1910 -). Il est vrai que Jean-René Ostiguy qui a fait ce rapprochement a nuancé son affirmation.

> "L'influence de Paul Klee saute aux yeux dans la production de 1946 à 1950, celle de Miro s'y fait plus discrète".

Il pouvait avoir un tableau de ce genre en vue. J'avoues que je ne vois pas bien où a pu jouer ici l'influence de Miro alors que celle de Klee, en effet, saute aux yeux. Aussi bien dans son catalogue

récent Les esthétiques modernes au Québec de 1916 à 1946, Jean-René Ostiguy n'insiste plus sur cette référence à Miro et se contente de mentionner Klee à propos du tableau intitulé Poisson dans la ville, 1946 (h.t., 69,8 x 85, 2 cm.).

Le même raisonnement pourrait être tenu à propos d'autres peintres qu'on a rapproché de Miro : Albert Dumouchel, Roland Giguère, Mimi Parent... Toujours, on éprouverait la même difficulté. Les parentés avec d'autres peintres paraissent plus évidentes qu'avec Miro. On reste sur sa faim...

□ Albert DUMOUCHEL, La création du monde, 1947.

Aussi bien, je ne crois pas que cela soit la meilleure façon d'abordre le problème. Il faut changer de niveau. Il faut poser le problème de la signification de Miro dans le développement de l'art moderne et du même coup, voir la signification de son oeuvre dans l'avènement du Québec à la peinture moderne. Abordé de cette façon, la perspective change complètement.

Contrairement à la plupart des peintres surréalistes, Miro était passé par le cubisme, avant de s'associer au Surréalisme. Il y avait même connu le succès, ayant créé son propre style de cubisme décoratif. Toutefois, il avait fini par se fatiguer de la discipline et du parti pris d'objectivité propre à ce mouvement. Aussi, quand le peintre André Masson le présenta aux Surréalistes en 1929, Miro vit dans le Surréalisme la voie alternative qu'il cherchait et déclara des Cubistes : "Je briserai leur guittare".

□ Table au gant, 1921 MOMA

Sa rupture avec le cubisme fut moins radicale que ce propos le laisserait supposer. Sa peinture conserva quelque chose du cubisme : l'espace peu profond et une certaine manière de distribuer ses élé-

ments sur la surface du tableau. Si bien qu'il ne serait pas faux de dire que dans sa peinture des années vingt, Miro tente la première synthèse viable du cubisme et du surréalisme. Comment l'a-t-il fait ? Comment a-t-il réussi à ouvrir la porte à la spontanéité, à la fantaisie, au "merveilleux",

sans renoncer à l'essentiel de son héritage cubiste ?

□ La Terre labourée, 1923-1924

Huile sur toile, 26 x 37 po.

Coll. : Monsieur et madame Henry Clifford, Radnor, Pennsylvanie.

A première vue, il s'agit bien d'un tableau cubiste avec ses effets de papier-peint en trompe l'oeil, l'utilisation du motif du journal avec le mot "JOUR" en caractère d'imprimerie et plus généralement le caractère fortement rabattu du sol qui le met pratiquement en continuité avec le ciel dans le plan du tableau. Mais, à y regarder de plus près, on découvre dans ce tableau "cubiste" des éléments bien insolites : un animal griffu coiffé d'un chapeau de clown lit ~~le~~ un journal ; un chien se hérisse; une jument allaite son poulain ; un kangarou sans queue déambule près d'une agave ; un coq fait la conversation avec un colimaçon ; un poisson sort de terre, sous les regards médusés d'un lapin et d'une chèvre; un boeuf labourre la terre enfin parcourrant sans en dévier la ligne de démarcation entre le ciel et la terre.
qui traverse toute la composition et sur laquelle repose aussi la maison de ferme.
J'oubliais que le grand arbre sur la droite "voit" et "entend" puisqu'il a un oeil dans son feuillage et une oreille fixée à son tronc. Tous ces éléments de dimensions variées créent des effets de profondeur inattadendus dans ce tableau "bi-dimensionnel". Comme si la fantaisie surréaliste prenait d'assaut la rigueur cubiste...

□ Le Carnaval d'Arlequin, 1924-1925

H.t., $25\frac{1}{4}$ x 35 7/8 po.

Coll. : Albright-Knox Art Gallery, Buffalo

le tableau est contemporain des premières partici-pations de ~~Quan~~d Miro ~~commença en 1924 à s'associer~~ aux manifestations surréalistes. Par exemple, il était de la première exposition surréaliste à la Galerie Pierre en 1925. ~~— il peignit ce tableau~~ C'est un extraordinaire tableau, témoignant à la fois de l'imagination débordante de son auteur et de son parfait contrôle des effets picturaux. Même s'il représente un intérieur, dont l'un des murs est percé d'une fenêtre donnant sur l'extérieur, les plans qui correspondent aux murs et au plancher, voire même à la table fortement rabattue vers nous ne donnent pas l'impression d'un espace creusant, à la manière du cube scénique de la Renaissance. (Je parle des "murs", au pluriel, car, si on y regarde de près, on verra, à gauche, à l'angle du plancher et du mur du fond, l'amorce ~~, à gauche,~~ d'un deuxième mur, peint en noir). En réalité, on peut parfaitement lire le plancher et le mur du fond, comme deux surfaces contigües, parallèles au plan du tableau. (En somme le système que nous avions signalé à propos de La Terre labourée que nous venons de voir.) Même la table à la nappe froissée nous rappelle la dette de Miro cubiste à Cézanne. Non seulement Miro ne renonce pas à l'espace cubiste, mais en le réduisant à ses caractères essentiels, se trouvait presqu'à affirmer la bidimensionnalité du tableau.

Et pourtant quoi de moins cubiste que ce tableau rempli de serpentins, de roues, de ressorts et de spirales... Au centre raraît un guittariste au profil jaune qui braille sur un ton très bas son air de flamenco (voyez la partition près de sa guittare miniature...). A sa droite, Arlequin avec son air soucieux, son

bicorne, quelques losanges caractéristiques à son costume, ses moustaches mi-relevées mi-tombantes et sa longue pipe. Partout ailleurs, des comètes, ~~des papillons, dont un~~ une abeille qui sort ~~d'une~~ de sa boîte comme un diable, ~~des~~ deux chats qui ~~jouant~~ jouent avec un brin de laine en spirale, une oreille multicolore fixée à l'échelle, un coq filiforme à crête rouge, ~~des~~ une ~~étoiles~~ étoile de mer, un poisson sur la table, le cylindre, le cône, la sphère... encore une allusion à Cézanne qui écrivait au jeune Emile Bernard, le 15 avril 1904 : "...traitez la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective..." Et j'en passe ! Autrement dit, on assiste, à un envahissement sans précédent de formes biomorphiques dans cet espace cubiste. Ces formes qui rappellent les formes de la vie et que, pour cette raison, on appelle ~~les formes~~ biomorphiques sont une des grandes contributions du surréalisme au vocabulaire des formes ~~en~~ de l' art moderne. Miro cherche ici à les faire cohabiter dans un espace cubiste. Malgré le caractère très reserré de cet espace, les formes s'en donnent à coeur joie et semblent très bien s'accomoder du peu de profondeur qu'on leur laisse pour déployer leurs joyeux ébats.

□ Intérieur hollandais, 1928

H.t., 36 1/8 x 28 3/4 po.

Coll. : Museum of Modern Art, New York (fonds Madame Simon Guggenheim).

Cette fois, la synthèse cherchée est bien réalisée. Les formes biomorphiques sont partout mais elles sont peintes en aplat sans le moindre effet de matière de manière à respecter la bidimensionalité de la surface. On sait que ce tableau qui représente un

guittariste et son chien fait partie d'une série où Miro partait d'un tableau hollandais ancien pour en transposer chacun des éléments dans son vocabulaire à lui. Celui-ci en particulier s'inspirerait d'un tableau de Jan Steen.

Or, ce problème d'intégration des deux traditions modernes : la tradition cubiste et la tradition surréaliste s'est beaucoup posé au Québec, je dirais d'ailleurs, plus au niveau des tableaux que dans les écrits ou les propos rapportés des peintres. Au fond, les deux messages, cubiste et surréaliste, nous sont parvenus en même temps et non l'un après l'autre comme en Europe. Même Pellan qui était allé pourtant aller les entendre à la source les avait reçu comme les deux facettes d'une même découverte : la découverte de l'art moderne.

Rien n'illustre mieux le problème que ~~cette~~ cette photographie d'accrochage prise par le photographe Henri Paul lors de la grande rétrospective Pellan à la Art Association en 1940. Paraissent ici côte à côte une série de *Nature morte*, dont certaines comme *Fruits au compotier*, (avant 1940, H. sur contreplaqué, 80 x 119 cm., coll. part., Montréal), sont d'esprit très cubistes ; d'autres comme *Les Cerises*, 1935, (h.t., 73 x 91, coll. part., Montréal), plus près de Matisse et des fauves. Mais voilà que se détache de cet ensemble quelque peu dérivatif un tableau beaucoup plus intriguant intitulé *Au clair de lune*, 1937, (h.t., 162 x 96,5 cm., Musée des Beaux Arts du Canada). Ce tableau nous montre deux profils face à face, celui du jeune homme à gauche, de la jeune femme à droite (voyez la boucle qui ferme son corsage), les yeux remplis de désir. La lune réunit ces deux personnages dans un même cercle de lumière. On notera l'effet

de transparence au centre. On voit le disque lunaire au travers des profils qui lui sont pourtant superposés. C'est un effet que l'on retrouve souvent chez Miro (vous en aviez un dans le tableau que je vous montrais à l'instant, La Terre labourée : le feuillage de l'arbre à droite est traité de cette façon) et auquel et les Cubistes et les Surréalistes ont eu recours.

Mais voilà un tableau de Pellan qui nous rapproche davantage encore de cette synthèse du cubisme et du surréalisme dont nous parlions à propos de Miro.

L'Heure inhumaine, c. 1943
H.t., 130 x 162,5 cm.
Coll. : Monsieur et Madame Jules Loeb, Toronto.

Dans L'Heure inhumaine, Pellan opte pour un traitement en aplat des surfaces. Il les délimitent par un contour net, sans bavure, hard edge si l'on veut. Il maintient la couleur au même degré de saturation sur toute l'aire picturale. On comprend, en comparant ce tableau à l'esquisse préparatoire intitulée L'Heure H ou encore La Destinée, c. 1943, encre sur papier, 25,5 x 24 cm., que l'élément oblique terminé par un motif en évantail est en réalité un bras et une main stylisé un peu à la manière de celui qu'on voit s'élever dans Guernica de Picasso. Aussi bien, l'"heure H" c'est l'heure où une consigne militaire ultra secrète doit être exécutée et, bien sûr, répandre la destruction dans le camp de l'ennemi. Dans l'esquisse, on voit en bas à gauche la gueule d'un canon et le dessin d'une explosion. Ces détails n'ont pas été retenus dans le tableau fini que vous avez sous les yeux.

Quoi qu'il en soit, ce que nous venons de dire correspondrait au versant cubiste du tableau. Mais, il comporte aussi un versant surréaliste qu'il importe de remarquer également. On aura noté que le peintre y a eu recours au procédé dalinien de la double image. □ Ainsi l'oeil de la colombe est aussi celui d'un étrange masque de polichinelle. Des visages paraissent de part et d'autre de ce monstre, combinant aussi plusieurs formes hétéroclites, comme si Pellan s'était laissé aller à toutes les associations rendues possibles ~~de~~ par son tableau. Certaines sont si inattendues, comme ce poisson bleu qui fait la courbe du menton ~~du~~ dans le visage de droite, que l'on n'a pas de peine à croire qu'elles sont apparues spontanément en cours d'élaboration du tableau. La méthode de Pellan est bien celle que Miro décrivait comme étant la sienne à J. J. Sweney en 1948 (Partisan Review, février 1948, pp. 206 - 212). (Je traduis l'anglais de Sweeney) :

□ Paysage africain de Dali 1931

□ Apparition d'une figure et d'un compotier sur la plage, 1938 Dali

> Au lieu de m'installer pour peindre quelque chose, je commence à peindre et ~~tandisque je peints~~ tout en peignant le tableau prend de la consistance, se précise de lui même sous mon pinceau. Les formes deviennent des signes, mettons d'une femme, d'un oiseau... ~~au~~ en cours de ~~mon~~ travail. Mais le point de départ lui, est libre, totalement inconscient. (cité par Rubin, p. 68)

Pellan, comme Miro, cherchait donc la synthèse des contradictoires : l'automatisme associatif pour les idées, le respect cubiste de la surface, pour la forme. Aussi bien son tableau, bien que dépendant de Picasso et de Dali, n'est pas si loin par sa facture des Intérieurs hollandais de Miro. Même les mystérieux serpents qui ondulent sur la gauche de L'Heure inhumaine semblent faire écho aux serpentins du Carnaval d'Arlequin de Miro. Pour le coloris et le biomorphisme voir

□ Miro *Femme assise*, 1932, coll. privée N.Y.

Mais on le voit le rapport de Pellan à Miro n'est pas un rapport d'imitation servile. C'est plutôt le rapport créé par la convergence de leurs projets respectifs.

On pourrait en dire autant du rapport de Borduas et de Miro, mais à propos d'un tout autre problème. Permettez moi un certain détour pour pour mettre les choses en perspective.

La peinture surréaliste est née du désir d'étendre à la peinture des procédés qui avaient d'abord été mis en oeuvre par la littérature. André Breton et Philippe Soupault firent des expériences d'écriture automatique dès octobre 1919, avec la publication dans le numéro 8 de la revue <u>Littérature</u> des premiers fragments de l'ouvrage collectif, <u>Les Champs magnétiques</u>, donc bien avant que les peintres aient eu l'idée de l'automatisme pictural.

Le problème qui passionnait alors Breton et Soupault était le problème poétique. Ils avaient fini par comprendre qu'une image poétique consistait essentiellement à réunir "dans une même expression deux termes n'appartenant pas dans le langage courant au même ordre d'idées". Par exemple, si je parle,avec Ronsard, d'"herbelette perleuse", je rapproche dans la même expression et l'herbe et les perles, pour dire que l'herbe est couverte de rosée. Herbe et perles n'appartiennent pas dans le langage courant au même ordre d'idées, mais leur rapprochement est parfaitement légitime en poésie.

Surtout, ce que Breton et Soupault avaient découvert, c'est qu' "à côté des images consciemment élaborées, il en surgissait d'autres, spontanées, venues d'on ne savait quel fond et crevant comme des bulles à la surface de la conscience". Ces images ~~avaient~~ étaient d'ailleurs ~~l'avantage d'avoir~~ douées d' une grande force ~~percutante~~ et possédaient une ~~grande~~ singulière vertu de surprise.

Il leur parut que c'était là le secret de la poésie de Rimbaud ou de Lautréamont, si différente de celles de tous les autres poètes.

Forts de cette découverte, "André Breton et Philippe Soupault décidèrent d'écrire plus spontanément, sans s'embarasser de soucis narratifs ou esthétiques". Les premiers résultats étaient déjà encourageants. Ils se mirent à écrire plus rapidemment, "laissant les phrases s'écrire aussi vite que la main et la plume le permettaient" et les textes s'avérèrent encore plus surprenants. Vous êtes curieux de savoir ce que cela avait donné ? Pourquoi pas ! Voici un exemple tiré des Champs magnétiques justement :

> La fenêtre creusée dans notre chair s'ouvre sur notre coeur. On y voit un immense lac où viennent se poser à midi des libellules mordorées et odorantes comme des pivoines. Vous voyez ce grand arbre où les animaux vont se regarder : il y a des siècles que nous lui versons à boire. Son gosier est plus sec que la paille et la cendre y a des dépôts immenses...

On le voit, les rapprochements sont beaucoup plus insolites dans ce genre de texte obtenu par écriture automatique. Ce que l'expérience de Breton et de Soupault démontrait c'est que "la pensée délivrée produit des images et non des propositions logiques".

Fort bien ! Nais comment transposer tout cela en peinture ? Il revient à Miro d'avoir indiquer magistralement la voie dès le départ. Il comprit, dès 1925 (c'est la date de son grand

tableau, La Naissance du monde, 1925, h.t., 245 x 195 cm. ; coll. : MOMA, N.Y.) que le peintre pouvait arriver à des résultats analogues, à la condition non seulement d'aborder sa toile sans idées préconçues, comme le poète sa page blanche, mais de la transformer au préalable en la badigeonnant ou la maculant ou de toute autre manière de manière à en faire une révélatrice d'images avant de commencer. Miro c'est d'ailleurs parfaitement expliqué sur le procédé, il est vrai bien longtemps après l'évènement, puisqu il s'agit d'une réponse à une question que lui posait Georges Charbonnier en 1960.

> Jamais, jamais, je n'utilise telle quelle une toile qui sort de chez le marchand de couleurs. Je provoque des accidents, une forme, une tache de couleur. N'importe quel accident est bon... C'est la matière qui décide. Je prépare un fond en nettoyant par exemple mes brosses sur la toile. Renverser un peu d'essence conviendrait tout aussi bien. S'il s'agit d'un dessin, je froisse la feuille, je la mouille. L'eau qui coule trace une forme... Le tracé imposerait une suite... Le peintre travaille comme le poète : le mot d'abord, la pensée ensuite... J'attache beaucoup d'importance au choc initial .

C'est bien ce qu'on lui voit faire ici. Miro a d'abord versé un badigeon léger sur une grosse toile d'emballage à peine préparée au gesso. Puis, avec des torchons et une éponge, il a étendu ce jus sur toute la surface, sans manière, laissant courrir toutes les coulisses à leur destin. Puis, au sein de ce cahos qui, icono-

graphiquement pourrait bien représenter cette "soupe initiale" postulée par les biologistes aux origines de la vie, il laissa affleurer des lignes, puis des surfaces fortement ponctuées en noir, en rouge, en jaune... A leur tour, ces formes élémentaires évoquent peut-être la naissance du monde", les débuts de la vie, d'autant que l'on voit un spermatazoide flotter au milieu de l'image.

1/D Peinture 1924
D Peinture 1925
11D Composition 1927
D Composition en bleu 1927

Mais on le voit, l'intuition essentielle de Miro est d'avoir compris qu'il ne fallait pas partir de la page blanche. Le poète ne le faisait pas non plus malgré les apparences, puis qu'entre son inconscient et l'écriture, il y avait tout ce cahos phonétique, cette matière verbale à la quelle il donnait forme dans des mots, dans des idées. L'équivalent de cette matière sonore pour le peintre ne pouvait être que visuelle : la tache, la coulisse, la dégoulinure, le badigeon...

Borduas arriva à une solution très voisine au même problème de la transposition de l'écriture automatique en peinture, mais par une toute autre voie. On sait que Borduas découvrit l'automatisme pictural dans un texte de Breton... et qui plus est, un texte qui se réclamait non de Miro mais de ... Léonard de Vinci! Ce texte est célèbre. Il s'agit d'un passage de "Château étoilé" publié d'abord dans le no 8 de la revue Minotaure (15 juin 1936) et repris dans L'Amour fou, l'année suivante où il correspond au chapitre V :

> La leçon de Léonard, engageant ses élèves à copier leurs tableaux sur ce qu'ils verraient se peindre - de remarquablement coordonné et de propre à chacun d'eux - en consi-

> dérant longuement un vieux mur, est loin d'être comprise. Tout le problème du passage de la subjectivité à l'objectivité y est implicitement résolu et la portée de cette résolution dépasse de beaucoup en intérêt humain celle d'une technique, quand cette technique serait celle de l'inspiration même.

Mais si Breton avait été frappé par ce texte de Léonard en 1936 c'est parce qu'il pouvait y lire un procédé déjà mis en oeuvre par les peintres surréalistes, notamment par Miro, dix ans plus tôt. Quel meilleur équivalent en effet au badigeon de Miro que le vieux mur de Léonard, avec ses craquelures et ses taches? Certes, Borduas ne semble pas avoir fait ce lien avec Miro, mais il comprit qu'il fallait partir non pas de la page branche mais d'une page pour ainsi dire balafrée d'un trait de fusain et que seulement ainsi, le peintre surréaliste pouvait espérer travailler automatiquement. Il s'en expliquait clairement à Maurice Gagnon en mai 1942 à propos de ses gouaches de la même année.

La machine à coudre

> Je n'ai aucune idée préconçue. Placé devant la feuille blanche avec un esprit libre de toutes idées littéraires, j'obéis à la première impulsion. Si j'ai l'idée d'appliquer mon fusain au centre de la feuille ou sur l'un des côtés, je l'applique sans discuter et ainsi de suite. Un premier trait se dessine ainsi, divisant la feuille. Cette division de la feuille déclenche tout un processus de pensées qui sont exécutées toujours automatiquement. (...) Le dessin étant terminé dans son ensemble, la même démarche est suivie pour la couleur. Comme pour le dessin, si la première

idée est d'employer un vert, un rouge, le peintre surréaliste ne la discute pas. Et cette première couleur détermine toutes les autres. C'est particulièrement au stade de la couleur que les problèmes de lumière, de volume entrent en jeu.

On le voit, sauf la division en deux étapes, l'une pour le dessin, l'autre, pour la couleur, ces propos de Borduas recueillis par Maurice Gagnon sont remarquablement semblables à ceux que tenait Miro à Georges Charbonnier et que nous citions plus haut.

D'ailleurs, cette dichotomie entre dessin et couleur n'était pas essentielle au système. L'année d'après, on voit Borduas l'abandonner au profit d'une autre plus fondamentale : la dichotomie entre le fond et les objets peints devant ce fond. C'est le système que l'on pourrait illustrer avec <u>Viol aux confins de la matière</u>, 1943, h.t., 15 3/4 x 18 1/8 po. Coll. : MACM (ancienne coll. Gérard Lortie), tableau fait en deux étapes : le fond d'abord, puis les traits blancs, bruns et verts après évoquant quelques "nébuleuses" comme l'indique les papiers de Borduas, se détachant de la nuit cosmique. Dans sa conception, ce tableau est remarquablement semblable à celui de Miro que nous montrions à l'instant. On pourrait dire qu'il sagit ici aussi d'une "naissance du monde", mais située dans l'espace sidéral plutôt que dans l'espace familier de la vie sur terre.

Curieusement, ~~en 1958,~~ ~~c'est Pellan~~ en 1958, c'est dans Pellan que l'on retrouve un autre écho lointain de l'automatisme de Miro. ~~de~~ – je veux parler de la fameuse série des <u>Jardins</u>. Nous terminerons avec cela

Dans la série des *Jardins*, Pellan part d'un champ uniformément coloré, mais il demande aux aspérités de la matière (polyfilla) de lui suggérer des formes. Elles sont d'ailleurs si variées et de tout ordre qu'il est difficile de les qualifier toujours de biomorphiques. L'effet d'ensemble ne trompe pas cependant. C'est l'effet même de la vie, du printemps

☐ *Jardin vert*, 1958 — 130 x 186 cm.
Musée du Québec

☐ *Jardin Orange*, 1958
Gallerie Dunkelman, Toronto (?)

☐ *Jardin jaune*, 1958
Coll. privée à Ottawa

On comprend peut-être mieux maintenant pourquoi je disais au début que les rapports de la peinture de Miro avec la peinture du Québec ne relèvent pas de la seule archive. Il y va de l'aventure même de l'art moderne, à Paris aussi bien qu'au Québec. Cessons d'avoir des complexes et ~~ne~~ cessons de penser les productions de nos peintres qu'en termes d'influences.

F.-M. Gagnon.